

Nr. 41. Kraków, Sierpień 1924. Rok VI.

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRZEDPŁATA PÓŁROCZNA WYNOSI W CAŁEJ POLSCE 2 ZŁOTE.

Konto P. K. O. 400.883. Wszelką korespondencyę i przesyłki przedpłaty należy przesyłać pod adresem: ROMAN FEREK KRAKÓW, UL. ŚW. TOMASZA 35, „GŁOS NARODU". Konto P. K. O. 400.883.

Dookoła muzyki.

Nie tylko znawcy muzyki i pedagodzy zabierają głos w kwestji udowodnienia jak ważną rolę odgrywa muzyka, za pomocą której pokonać można wszelkie trudności tak materjalnej, jak i moralnej natury, lecz także i fakta, jakie spotykamy na każdym kroku, potwierdzają najdobitniej tego rodzaju twierdzenia.

Z przyjemnością na tem miejscu podnieść musimy nowy fakt, obrazujący przychylność społeczeństwa pod wpływem muzyki, której użyto jako czynnika pośredniego pomiędzy sferą muzykalną naszego miasta a potrzebą materjalną dla określonego celu.

Dwa i pół roku ubiegło, gdy ponad Krakowem rozszalała się wielka burza deszczowa z huraganem, która między innymi spustoszeniami, zerwała także blachę z kopuły kościoła św. Piotra i mocno uszkodziła jej wewnętrzną konstrukcję. Kościół św. Piotra należący do cennych zabytków naszego miasta, zagrożony został poważnie, do tego stopnia, że przez otwartą wyrwę w kopule, deszcz począł zlewać się po ścianach do wnętrza.

Takiego stanu nie można było dłużej tolerować, tem bardziej, że kościół ten od lat szeregu był pozbawiony jakiejkolwiek konserwacji, a nawet koniecznej opieki i czujności nad zgromadzonym inwentarzem kościelnym, przedstawiał wielki obraz zaniedbania. Niedomagania te znane były szerszemu ogółowi, więc i inicjatywa rychłej pomocy dla zagrożonej świątyni wyszła z łona publiczności, miłującej historję i zabytki Krakowa.

Pierwszy apel do społeczeństwa wystosował „Głos Narodu", ilustrując jednocześnie z wezwaniem do składek i wartość artystyczną uszkodzonej świątyni. Ale głos ten zdziałał nie wiele, przebrzmiał wkrótce bez echa, bo do energiczniejszej akcji nie przystąpił nikt, nawet ci, którzy mieli do tego obowiązek.

Stan ten i groza położenia świątyni nie uszła jednak uwagi jednej z parafianek, która widząc ową bezradność i obojętność, postanowiła na własną rękę rozpocząć akcję składkową na rzecz zniszczonej kopuły. Tą osobą opatrznościową była p. Ludwika Grodzicka, prezesowa polskiego Związku muzyczno-pedagogicznego w Krakowie, znakomita muzyczka, która wbrew utartemu zwyczajowi wyciągania ręki o składkę, postanowiła za pośrednictwem muzyki zaapelować do szlachetnych uczuć Społeczeństwa i jego dobrowolnej ofiarności.

I oto w każdą niedzielę i święto podczas ostatniej mszy św. o godz. 12 poczęła gromadzić artystów wykonawców, którzy produkując się podczas nabożeństwa pieśniami kościelnymi, przyciągali do świątyni tłumy uczestników południowego nabożeństwa. I rzecz dziwna: dawniej, kiedy podczas Sumy znajdowało się w kościele mniej więcej do 20 osób (sic!), na artystyczne wykonania muzyki kościelnej zapełniony był kościół całkowicie, do tego stopnia, że nieraz musiano wzywać straży pożarnej dla utrzymania porządku przy wejściach.

Podczas mszy św. zbierała zwykle p. Grodzicka z kilku obywatelkami składkę na odrestaurowanie uszkodzonej kopuły, za zebrane zaś pieniądze zakupywała blachę lub pokrywała koszta robocizny, prowadząc równocześnie rachunki przychodu i rozchodu.

Dnia 6 lipca b. r. odbył się ostatni 220 koncert religijny, urządzony na rzecz kopuły. — P. Grodzicka oświadczyła, że dzieło odbudowy szczęśliwie ukończone, że złoży publiczne sprawozdanie ze swej działalności, które sądzić należy cały Ogół społeczeństwa krakowskiego przyjmie z uznaniem za jej trudy i pracę.

Zasługę p. Grodzickiej około odbudowy kopuły kościoła św. Piotra potęguje fakt, że czynniki mające obowiązek dopomagania p. Grodzickiej w rozpoczętej akcji, niejednokrotnie ją utrudniały. Kiedy okazały się przy odbudowie kopuły nadużycia służby kościelnej i kradzieże blachy lub sprzętów kościelnych, władze kościoła z niewytłómaczoną obojętnością zlekceważyły je, chcąc tem samem usunąć się od odpowiedzialności za brak nadzoru nad powierzonym jej inwentarzem świątyni.

Fakt jednak pozostaje faktem, który przejść powinien do historji naszego miasta, że za pośrednictwem m u z y k i odbudowano z e s k ł a d e k m u z y k a l n e g o s p o ł e c z e ń s t w a kopułę kościoła św. Piotra w Krakowie.

* * *

W ubiegłym miesiącu zakończył się sezon szkolny instytutów i szkół muzycznych. Na ogół wyniki są lepsze, aniżeli w roku ubiegłym.

Pierwsze miejsce w popisach szkół przypadło krakowskiemu Konserwatorjum Tow. muzycznego, które tak pod względem artystycznym, jak organizacji popisów wykazało najlepsze wyniki.

Ze szkół gry fortepianowej uwydatniła się praca muzyczno-pedagogiczna szkoły p. Grodzickiej. Zebrana publiczność na popisie tejże szkoły, tak oklaskiwaniem wykonawców i wykonawczyń, jak i gratulacjami złożonemi na ręce p. Grodzickiej, zaznaczyłą, że uznaje w całej pełni jej zasługi położone dla dobra pedagogji muzycznej i jej uczenic.

Z popisów szkół śpiewaczych podajemy dwie recenzje tutejszych sprawozdawców muzyków, obie skrajne, jedna dodatnia, druga ujemna, o średnich zaś wykonaniach, mniej znaczących, nie wspominamy:

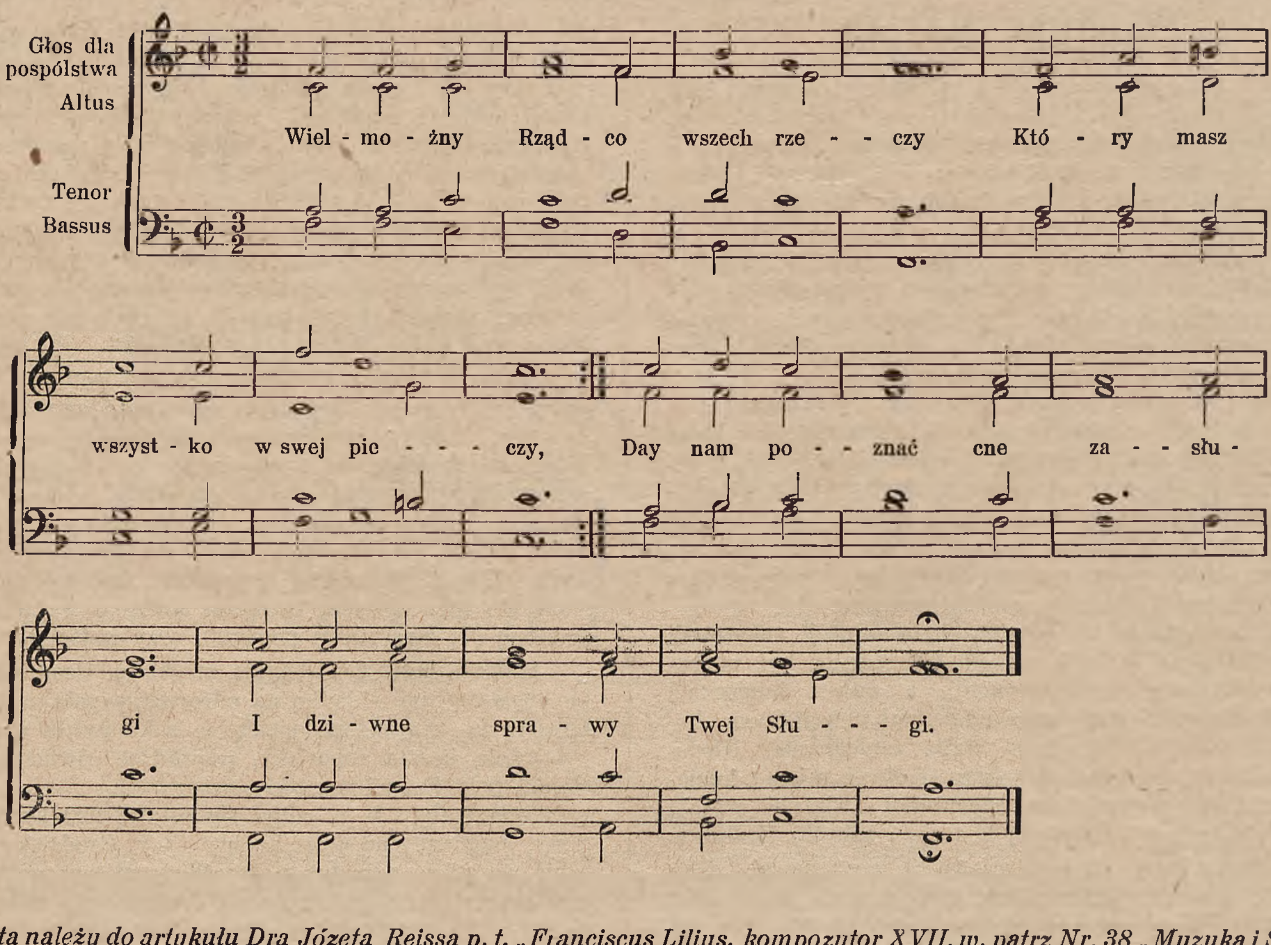
„Głos Narodu“ Nr 148 z dnia 3 lipca b. r. opisuje:

Popis szkoły prof. Warmuta.

Z prawdziwą satysfakcją spędziło się dwie godziny wieczorowe na produkcjach wokalnych uczenic prof. Warmuta w czwartek 26 z. m. w Starym Teatrze. Na wspaniały wynik popisu złożyły się dwie zalety: jedna to wybitne materjały wokalne uczenic, druga znów, to wzorowa impostacja głosów, dobry system oddechowy i widoczne już wyrobienie techniczne. Na estradzie przesunęły się wybitne talenty, w niektórych wypadkach gotowe na scenę operową.

Kunsztem w swoim rodzaju szkoły Warmuta był występ p. Ilnickiej. Głos wprawdzie nieduży, może nawet miniaturowy, jednak pełen powabów koncertowego wyszkolenia, znakomicie postawiony i wygimnastykowany w niebezpiecznych przejściach i modulacjach. Filigranowy organik głosowy młodej artystki wibrował zwycięsko w najwyższych niemal tonach sopranowych, kunsztownie przechodził w subtelne piano, rozwijał się pełnią równej fali oddechowej in forte, tkwił pewnie i symetrycznie resonował, by znowu obniżyć lot i misternie trzymać go w najdelikatniejszem brzmieniu. Świetna okazała się p. Ilnicka, jako śpiewaczka koloraturowa, z dużem uczuciem i techniką odśpiewała arję z op. „Rigoletto“. Huczne brawa przypadły śpiewaczce zasłużenie.

Pieśń o św. Katarzynie Seneńskiej, Zakonnicy zakonu św. Dominika. — *Franc. Lil.*



(Pieśń ta należy do artykułu Dra Józefa Reissa p. t. „Franciscus Lilius, kompozytor XVII. w. patrz Nr. 38 „Muzyka i Śpiew“.)

Na wyróżnienie zasługuje głos p. Sękowskiej o szlachetnej barwie, silny w brzmieniu, szeroki skalą tonów. P. Sękowska operuje nim dobrze, czuje się pewną zarówno przy braniu góry, jak i pianach. Arja z op. „Żydówka“ wypadła dobrze, chociaż giętkość głosu i umiejętność utrzymania go w odpowiednim rytmie przy unisonach i crescendach nieco szwankuje.

Na wysokim poziomie rutyny śpiewaczej stanęła p. Kozłowska. Obdarzona dużym, dźwięcznym sopranem, wykonała dobrze arję z opery „Zaczarowany flet“, z dużem odczuciem odśpiewała „Senne marzenia“. Należy się jej tylko ta uwaga, by sięgając po tony wysokie, unikała nagłych i forsownych chwytów, a trenowała raczej technikę oddechową, która pozwoli jej bez trudu mierzyć szeroką przestrzeń tonów.

W jednym szeregu ze swoimi poprzedniczkami stają wreszcie p. Szczerbińska z głosem jędrnym, głębokim i czystym o pięknych odcieniach, dalej p. Goetlowa, dobra mezzosopranistka, p. Kucznierczykówna, wykazująca znakomite opanowanie strony technicznej, wreszcie p. Szczepańska, obiecująca adeptka szkoły. **L. S.**

„Głos Narodu“ Nr 140 z dnia 23 czerwca b. r. ilustruje zapowiadany bombastycznie w „Gońcu Krakowskim“ popis, z wynikiem następującym:

Popis szkoły śpiewu prof. Bursy

przesunął na estradzie Starego Teatru dosyć liczny zastęp uczniów początkujących i zaawansowanych. Talentów wybitnych nie posłyszeliśmy, przeważnie obracaliśmy się w sferze głosów niedużych, choć tu i ówdzie miłych co do brzmienia, a niejednokrotnie o rozległej skali.

Oceniając wyniki pracy pedagogicznej prof. Bursy, zwrócić należy w pierwszym rzędzie uwagę na impostację głosów i ugruntowanie emisji. Obserwowana przy każdym uczniu czy uczenicy niejednolitość fali oddechowej, powodująca silne tremolo, wskazuje, że technika rytmiczna nie znalazła należytego zrozumienia i zastosowania. Błąd ten wywołać musiał w konsekwencji dalsze usterki, jakoto niemożliwość właściwego oparcia tonów, trudność wyzyskania akustyki organicznej, przyćmienie głosu i uwięzienie go przy nasadzie gardłowej lub nosowej. Dlatego też wszystkie głosy nosiły na sobie piętno przytłumienia, brak im był wyraźny tych szlachetnych dźwięków, barw i odcieni, jakie niesie ze sobą właściwa impostacja, zdobyta u znawców włoskich metod.

Zasadnicza wada nieumiejętnego oddechu zaznaczyła się dalej na zupełnym braku techniki modulacyjnej. Nie posłyszeliśmy ani jednego piana, daremnie wyczekiwaliśmy tych subtelnych przejść i wibracji, które głosy, nawet niewielkie, przyoblekają w misterną szatę artyzmu śpiewaczego. Trzeba się było zadowolić chwytaniem „góry“ siłą oddechu, dzieliliśmy z uczniem obawę wytrzymałości, ucinaliśmy głos wstrząśnieniem głowy, by znowu odbyć ten sam proces przy tonach niskich.

Popis szkoły prof. Bursy ukazał nam z pośród mężczyzn szczególniej dwa ładne materjału głosowe, zasługujące na dalsze a u m i e j ę t n e kształcenie. Mam tu na myśli p. Salawę, barytona i p. Kruszewskiego, basa. Pierwszy, obdarzony silnym i rozległym organem wokalnym, o miłem brzmieniu, drugi rozporządza potężnym basem, równie o ujmującym dźwięku; głosy już z natury nieźle postawione. Z pośród pań wyróżnić należy pp. Miszkównę i Saganiakównę. Akt. III opery Minheimera: „Mściciel“ wypadł w śpiewach chóralnych dobrze. **L. S.**

Tekst do Psalmów Mikołaja Gomółki.

XXVII.

Dominus illuminatio mea et salus.

Pan ogniem swojej światłości
Rozświeca moje ciemności,
Pan stróżem mego żywota —
Zkąd się ja mam bać kłopota?

Kiedy na mię wszytki zbroje,
Wszytki znieśli rady swoje,
Sami źli ludzie upadli
W sidle, które na mię kładli.

Niech widzę wojska zniesione,
Niech widzę drzewa złożone,
Ufając Pańskiej pomocy,
Nie boję się żadnej mocy.

O to proszę Pana swego,
Abych mieszkał w domu Jego
Dając mu cześć, póki wieku
Dostawać będzie człowieku.

On w niebezpieczeństwie mojem
Skrył się pod namiotem swoim,
Uwiódł mię i stawił w cale
Na niedostąpionej skale;

I dziś mi tak Pan mój tuszy,
Że mieć górę mojej duszy,
A ja w świętym domu jego
Wyznam go bydź Boga mego.

Usłysz, Panie! prośbę moję,
A okaż mi łaskę swoję.
Ktobie myśli me wzdychają,
Ciebie oczy me szukają;

Nie kryj przedemną Swej twarzy,
Ani mię swym gniewem karzy,
Ale mię w mojej trudności
Wspomagaj, Boże litości!

Rodzice zapamiętali,
Przyjaciele zaniedbali —
Ale mię Pan nie przebaczył,
Owszem ogarnąć mnie raczył.

Zjaw mi, Panie! drogi swoje,
Nawiedź mię na ścieżki Twoje,
Z którychby zepchnąć mej nogi
Nie mógł nieprzyjaciel srogi.

Nie daj mię na pewne męki
Do złych ludzi krwawej ręki,
Widzę świadki nieprawdziwe,
Słyszę na się kłamstwo żywe.

Jużby mię w troskach nie stało,
By serce w tem nie ufało,
Że ma wynijść z tych trudności
A użyć jeszcze radości.

Przeto Pana oczekawaj,
A nieszczęściu się nie dawaj,
Pan utwierdzi serce twoje,
Temu porucz rzeczy swoje.

XXVIII.

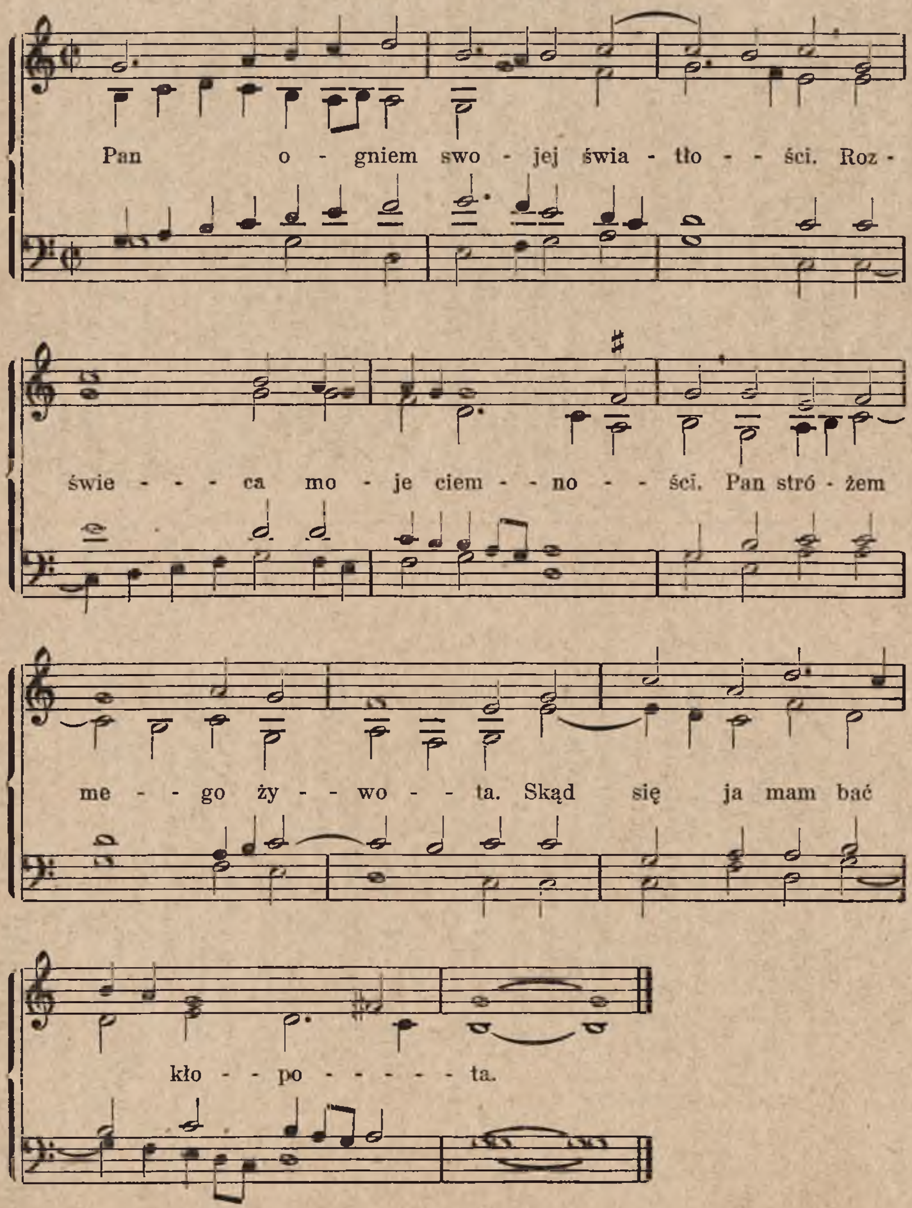
Ad te Domine clamabo, Deus meus ne sileas.

Królu niebieski! zdrowie duszy mojej!
Do Ciebie wołam, a Ty twarzy swojej

Psalmy Mikołaja Gomółki, — w opracowaniu Dra J. Reissa. (Ciąg dalszy).

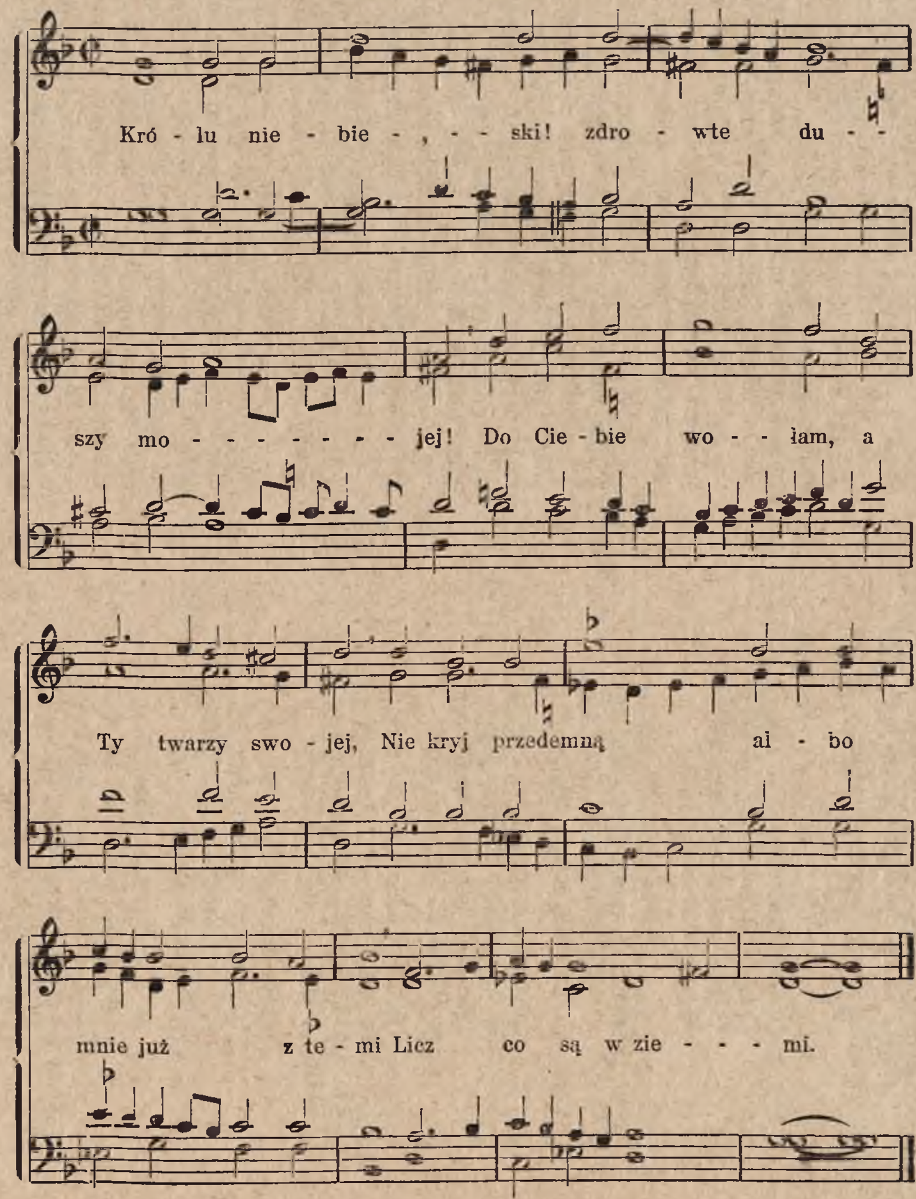
PSALM XXVII.

Dominus illuminatio mea.



PSALM XXVIII.

Ad Te Domine clamabo.



Nie kryj przedemną, albo mię już z temi
Licz, co są w ziemi.

Słysz prośby moje, które w każdej dobie
Posyła człowiek żałosny ku Tobie,
Z płaczem podnosząc ręce ku jasnemu
Domowi Twemu.

Nie kładź mię w poczet z ludźmi nieprawemi
Nie zatracaj mię pospołu z grzesznemi,
Którzy językiem chęć opowiadają,
Sercem zdradzają.

Zapłać im wedle ich uczynków, Panie!
Uczyń nagrodę, która za ich stanie;
Niech łaskę, jaką zasłużyli sobie,
Znają po Tobie.

Nie chcą rozumieć Pańskiej rady Twojej,
Że mię podwyższasz Ty sam z łaski Swojej,
Przeto je zniszczyć, a za Twoją raną
Już nie powstaną.

Panu bądź chwała, u którego były
Ważne me prośby; to tarcz, to me siły,
Ktemu się zawżdy moje serce kłoni,
A On mię broni.

Ztąd duszy mojej wesela dostawa,
Ztąd lutnia moja Panu chwałę dawa.
Pan lud swój chowa, Pan jest nieprzebitym
Królowi szczytem.

Miej na swej pieczy, Ojcze miłosierny!
Dziedzictwo swoje i wszytek lud wierny,
Żyw je w dostatku i w wadze u świata
Na wieczne lata.

BARBARA BEAUPRE.

Śpiewak Marsyljanki.

Marsyljanka jest jednym z najpiękniejszych hymnów narodowych i zrosła się tak organicznie ze swą rolą pieśni bojowej, wyrosłej jakby żywiołowo z podłoża ziemi ojczystej, z podświadomego popędu mas, że szeroka jej popularność przyćmiła i odsunęła na dalszy plan osobę i imię autora. Bardzo mylnie Marsyljanka używaną była i nadużywaną niejednokrotnie jako pieśń rewolucyjna, gdyż jest ona najczystszej wody hymnem patrjotycznym, którego cały ogień, cały impet rycerski zwraca się pełnym frontem przeciw obcym najeźdźcom, usiłującym narzucić przemocą swoje prawo miłującemu wolność narodowi. Mimo to, wkrótce już po powstaniu swojem, Marsyljanka śpiewaną była w wielu okolicznościach i wypadkach, wcale niezgodnych ani z duchem tej pieśni, ani z intencją jej autora. Doczepiano do niej nowe okolicznościowe strofy, tak, że z sześciu strof wzrosła do dziewięciu, wstawiano i przestawiano wyrazy, dodawano nazwiska, stosownie do każdorazowego nastroju, dla którego wyzyskać chciano pieśń, którą śpiewała cała Francja. Nie było z pewnością zamiarem autora sławić strofami temi wycięcie w pień nielicznej i rozbrojonej załogi Bastylskiej lub zagrzewać do przelewu krwi bratniej w wojnie domowej, a jednak Marsyljanka śpiewana była z entuzjazmem na gruzach Bastylji i przy jej dźwiękach zdobywano pałac Tuileries. Twórcą jej był żołnierz, który piersiami swemi zasłaniał granice Francji, a będąc poetą z Bożej łaski, stworzył pieśń swoją w noc natchnienia, na wiadomość o wojnie, którą wydała Francja Austrji i Prusom; nie śniło mu się o tem, by miała służyć jako fanfara trjumfalna, przy załatwianiu waśni i porachunków wśród synów jednej ziemi.

Rouget de Lisle był oficerem inżynierji i kapitanem armji nadreńskiej, w chwili, gdy napisał Marsyljankę. Liczył już wtedy lat 32, był człowiekiem dojrzałym, ustalonym w przekonaniach, a nawet w nich upartym. W chwili wydania wojny stał załogą w Strasburgu, gdzie na zebraniu u patrjotycznego burmistrza alzackiego, Dietricha, rzucono myśl, iż należałoby skomponować jaką pieśń bojową, dla dodania ducha armji. Projekt ten utkwił w myśli kapitana, tak, że powróciwszy do domu, wziął do rąk leżące na łóżku skrzypce i tworzyć zaczął jednocześnie pieśń i melodję, wszystko z pamięci, poczem znużony, zasnął. Lecz i we śnie towarzyszyła mu widocznie jego myśl twórcza, bo zbudziwszy się o godz. 6 zrana, nie uronił nic ze skomponowanej w wilję pieśni i spisał słowa i melodję. Tak był podniecony swą pracą, że nie licząc się z ranną godziną, pobiegł natychmiast do burmistrza, by mu dać poznać swoje dzieło. Dietrich, sam bardzo muzykalny, odegrał je i począł śpiewać; a następnie zbudził żonę i polecił jej zaprosić wszystkich gości wczorajszych, zapowiadając, że czeka ich niespodzianka. Spodziewano się nowin z placu boju lub wiadomości politycznych — zamiast tego Dietrich zasiadł do fortepianu i pełnym głosem zaśpiewał hymn, który odrazu wywarł potężne wrażenie. Autor nazwał go w pierwszej chwili hymnem bojowym armji reńskiej i zadedykował marszałkowi Luknerowi w Strasburgu, który kazał go natychmiast wydrukować i rozdać bataljonom.

W ten sposób hymn narodowy francuski powstał w mieście kresowem, podobnie jak najpotężniejsze wzloty naszej polskiej poezji narodowej z kresowego poczęły się ducha. I nic dziw. Tam, gdzie niebezpieczeństwo jest bardziej bezpośrednie, odczucie tegoż musi być żywsze, a miłość ojczyzny silniejsza.

Śpiewano więc nową pieśń w Strasburgu, lecz Paryż dopiero miał jej nadać markę. Pieśń stworzoną została w kwietniu 1792 r. W lipcu tegoż roku oddział ochotników z Marsylji wkraczał do Paryża i, niosąc czapki na bagnetach, śpiewał potężnym chórem nieznaną pieśń bojową. Witano Marsylczyków z entuzjazmem, a pieśń ich rozeszła się w mgnieniu oka po mieście aż do najdalszych zakątków Paryża. Śpiewali ją wszyscy, a że przyszła z Marsylijczykami, nadano jej miano Marsyljanki, zapominając niemal o autorze. On sam tymczasem przejść miał wkrótce ciężką próbę, która rzuciła posępny cień na resztę jego życia. Nastały dni sierpniowe, a z nimi ostateczny zamach na dawny ustrój rządów. Ludwik XVI, który dotąd jeszcze był prawowitym królem Francji i którego podpis widniał jeszcze na deklaracji wojennej, która natchnęła Rougeta de Lisle, wsadzony został w Temple jako więzień ludu. Nowy rząd rozesłał do wojsk, stojących na froncie, komisarzy, którzy mieli odebrać przysięgę, a tem samem skasować dawną. Do armji reńskiej posłano Carnota. Natrafił on na opór pewnej grupy oficerów, w której znalazł się i Rouget de Lisle. Nie pomogły perswazje, ni prośby; oficerowie nie chcieli przysięgać, a Rouget de Lisle był jednym z najupartszych. O niego jednak najbardziej chodziło, Carnot więc nie szczędził zabiegów — prosił, przekonywał, wreszcie dał czas do namysłu, lecz to się na nic nie zdało, oficerowie trwali w niezłomnem postanowieniu dochowania wierności królowi, nie solidaryzując się wcale z zamachem sierpniowym, który Rouget w jednym ze swych listów nazywa „okropną katastrofą", a zwłaszcza Rouget okazał się opornym, wobec czego usunięto go z armji, wraz z kilku kolegami. Przy tej spo-

sobności Carnot, który dokonał tej egzekucji, dotknął boleśnie autora Marsyljanki, nazywając stanowisko jego nieobywatelskiem — „incivique“. Słów tych nigdy Rouget nie zapomniał, gdyż był niesłychanie dumny i wrażliwy i nie znoszący kompromisów. Znienawidził też serdecznie Carnota, widząc w nim nie tyle narzędzie systemu, ile osobistego wroga i niebezpiecznego intryganta, który gubi Francję. Od tego czasu karjera jego publiczna była zupełnie złamana. Aresztowany za rządów teroryzmu, wydostał się wprawdzie na wolność i służył jeszcze w armji za czasów dyrektorjatu, lecz nie mógł się pogodzić z nowym porządkiem rzeczy. Zwłaszcza bolało go to, że tylu młodszych i mniej od niego zasłużonych prześcigało go w awansach, „uli passant sur le corps“, jak się wyrażał. To też gdy go mianowano szefem bataljonu, odmówił, wyłuszczając motywa swoje w ognistym liście do ministra wojny i wystąpił z wojska. Od tego czasu żył na uboczu zapomniany i sam usuwający się od ludzi nowych, których nie rozumiał i którym nie wierzył.

Tymczasem utwór jego cieszył się zawsze równym rozgłosem i równy budził zachwyt, rozpalał serca, niósł entuzjazm, chłonąc w siebie wszystkie blaski sławy i powodzenia, z jakich odarte zostało życie autora. Od czasu wejścia ochotników marsylijskich z pieśnią na ustach, Paryż szalał za Marsyljanką, śpiewał ją przy każdej sposobności nie mogąc się nigdy dość nasycić. Gdy raz grupa aktorów, obiadując w restauracji w lasku Bulońskim, śpiewała pieśni patrjotyczne, publiczność, zgromadzona pod oknem, zażądała Marsyljanki. Wówczas dwaj najlepsi śpiewacy wyszli na ulicę i stanąwszy na beczkach, opróżnionych z wina, zaintonowali ulubioną pieśń. Gdy doszli do ostatniej strofy:

„Święta miłości ojczyzny
Ty uzbrój ramię mściciela“

cały tłum na chodniku i na ulicy rzucił się odruchowo na kolana i odkrywszy głowy, odśpiewał ją w pobożnem skupieniu. Scena ta uderzyła tak mocno obecnego kompozytora Gossu, że postanowił przenieść ją na deski sceniczne i wkrótce potem skomponował patrjotyczną operę „L'offrande à la liberté“, która cieszyła się niesłychanem powodzeniem. Tłumy widzów, wysłuchawszy jej, przeciągały nocami przez ulice ze śpiewem na ustach i wielu z nich szło na ochotnika do armji na front.

Rouget de Lisle nie dał się porwać falom kampanij Napoleońskich, restauracja Burbonów nie dobyła go również z ukrycia. Utrzymywał się nędznie zrazu jako mały urzędnik przy poselstwie holenderskiem, potem zarabiał piórem, układał piosenki, których zbiór wydał nawet. Wszystko nie wystarczało, by mu zapewnić skromny nawet byt, z czasem przyszła starość i choroba.

Ubezwładniony reumatyzmem, pieśniarz Marsyljanki żył prawie w nędzy, została mu jako ostatnia osłoda przyjaźń kilku pokrewnych dusz ze świata artystycznego. Pieśniarz Napoleona, Berenger, i rzeźbiarz Dawid d' Anger zajęli się nim z niesłychaną pieczołowitością. Berenger zwłaszcza, okazał przy tej sposobności niezmierną subtelność uczuć i gorliwą wytrwałość, oszczędzając drażliwość uczuć przyjaciela, który do końca pozostał hardym i nieugiętym, wynajdował przemyślnie rozmaite sposoby przyjścia mu z pomocą. Wykołatał, wyprosił, wymusił niemal od rządu skromną dla niego pensyjkę. Więziony za czasów rewolucji, zapomniany z Burbonów, Rouget de Lisle otrzymał dopiero od Ludwika Filipa skromne zadośćuczynienie. Ten ostatni jeszcze jako książę Orleanu wyznaczył mu zapomogę z własnej szkatuły, resztę wydobył dla niego Berenger, kołacząc do różnych resortów.

Ciekawe są listy, które pisał w tej sprawie do ministrów. Gdy minister handlu wyznaczył zaledwie 500 franków pensji poecie, Berenger pisze do niego z oburzeniem: „Panie hrabio! Nie spodziewałem się, że zabiegi, jakie robiłem bez upoważnienia pana Rouget de Lisle, wydadzą taki rezultat, że będę go musiał ukrywać przed interesowanym! Jakto Panie hrabio! Ministerjum nie zdobywa się, jak tylko na jałmużnę 500 franków. Znam nasze biura, im więc tylko przypisuję tego rodzaju odpowiedź. Wiem, ile błędów popełniają ministrowie, podpisując bez czytania podsuwane sobie kawałki. Gdyby nawet p. Rouget de Lisle był majętny, to jeszcze miałby prawo do nagrody, tak samo, jak minister miljoner, który wyszedłszy z urzędu, pobiera jednak emeryturę za czas swej pracy. Prosta odmowa byłaby mi mniej przykrą, niż tego rodzaju odpowiedź“.

Takiemi to zabiegami udało się Berengerowi uzyskać dla przyjaciela pensję 3.500 franków, która mu zapewniła na schyłku dni skromny dobrobyt, z którego korzystał już tylko 4 lata, bo umarł w r. 1836, licząc lat 76. Dawid d'Anger ze swej strony robił także wszystko, co mógł, by ulżyć jego losowi. Odnalazł go w jego nędznej izdebce, chorego, zniszczonego reumatyzmem, i pomimo, iż biedny poeta nie był wtedy pociągającym modelem, uprosił go o pozowanie i zrobił portret jego w płaskorzeźbie, najpierw z gliny, a potem w marmurze. Medaljon ten w dużych rozmiarach puszczony został na loterję, a zebrane tą drogą pieniądze wręczono autorowi Marsyljanki. Co więcej Dawid d' Anger wykupił go raz z więzienia,, gdzie go wsadzono za jakiś niewielki dług.

Taki to był los człowieka, który zdobył sobie nieśmiertelne imię w dziejach pieśni francuskiej. Pomijany przez polityków, zapomniany przez tłumy, więziony dwukrotnie, raz za niezłomność swych przekonań, drugi raz z przyczyn tak drobnostkowych, jak drobna należność niewypłacona jakiemuś episjerowi, przeszedłby życie całkiem samotny, gdyby nie przyjaźń braterska dwóch wielkich artystów.

W czasie wojny ostatniej, przypomniano sobie o nim i przeniesiono prochy jego z „Choisy le Roi“, gdzie złożono go na wieczny spoczynek do Inwalidów. Patrjotyczna Francja domaga się dla niego Panteonu.

Marsyljanka jako pieśń, jest jeszcze wytworem ducha klasycznego, przepełniona zwrotami i obrazami zaczerpniętemi z tego świata — „kohorty“, „tyrani“, „zwycięstwa“ zwoływane dźwiękami pieśni i t. p. Ogólny smak owej epoki hołdował wzorom neoklasycznym za rewolucji, dyrektorjatu i pierwszego cesarstwa. Lecz Marsyljanka wyróżnia się wśród zimnej i napuszonej deklamacji ówczesnej wewnętrznym ogniem, jaki ją przenika, rytmem bojowym doskonale pochwyconym, zharmonizowana jest przytem wybornie z melodją; muzyka i wiersz stanowią tu całość jednolitą; oryginalny tekst zawiera tylko 6 strof i w tej formie oczyszczonej z naleciałości, śpiewany jest dzisiaj przez wojska francuskie. Nie trudno było ustalić tekst, bo istnieje wiele autografów, które Rouget pod koniec życia rozdawał chętnie swym przyjaciołom.

* * *

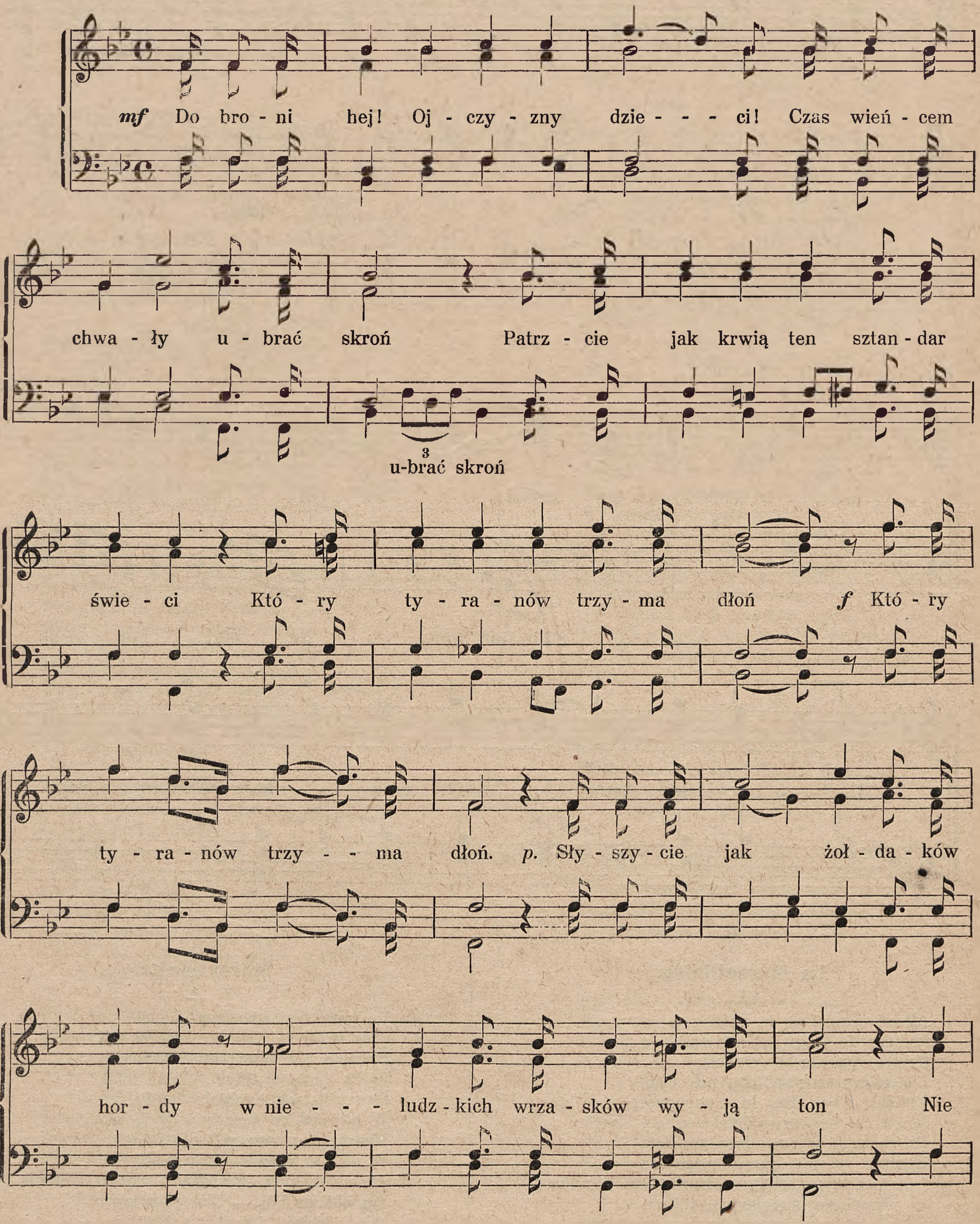
Dzięki uprzejmości jednego z naszych sympatyków otrzymaliśmy tekst Marsyljanki i melodję wyjętą ze zbiorów bibljoteki uniwersyteckiej w Strasburgu. — Melodję tę przetransponowaną z G do B i ułożoną na chór męski, podajemy wiernie jak w oryginale.

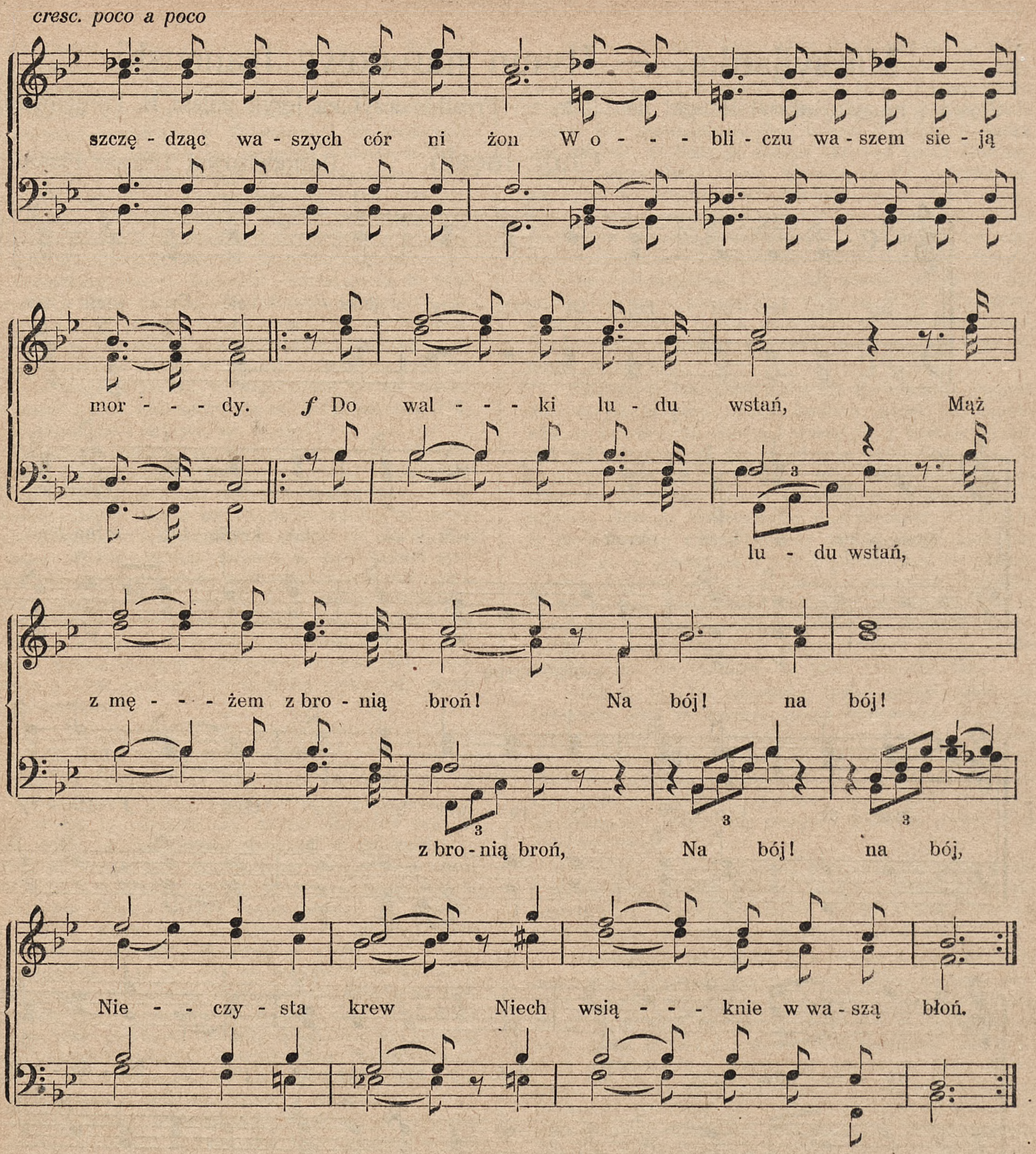
Marsyljanka. — Hymn narodowy francuski.

Słowa i muzykę ułożył Rouget de L'Isle. — Przetłómaczył na język polski E. Porębowicz.

Chór męski.

Harmonizował Tomasz Flasza.





La Marseillaise.

1.

Allons enfants de la Patrie
Le jour de gloire est arrivé;
Contre nous de la tyrannie
L'étendard sanglant est levé, (bis)
Entendez-vous dans les campagnes,
Mugir ces féroces soldats!
Ils viennent jusques dans vos bras,
Egorger vos fils, vos compagnes.
Aux armes, citoyens formes vos batailons,
Marchons, marchons,
Qu'un sang impur, âbreuve nos silons.

Marsyljanka.

1.

Do broni hej! Ojczyzny dzieci!
Czas wieńcem chwały ubrać skroń!
Patrzcie, jak krwią ten sztandar świeci,
Który tyranów trzyma dłoń, (bis)
Słyszycie, jak żołdaków hordy,
W nieludzkich wrzasków wyją ton,
Nieszczędząc waszych cór i żon,
W obliczu waszem sieją mordy?
Do walki, ludu, stań! Mąż z mężem, z bronią broń,
Na bój, na bój — Nieczysta krew
Niech wsiąknie w waszą błoń!

2.

Que veut cette horde d'esclaves
De traitres, de rois conjurés?
Pour qui ces ignobles entraves,
Ces fers dès longtemps préparés?
 Ces fers dès longtemps préparés?
Français, pour nous, ah! quel outrage
Quels transports, il doit exciter!
C'est nous qu'on ose méditer
De rendre à l'antique esclavage!
 Aux armes, etc.

3.

Quoi! des cohortes étrangères
Feraient la loi dans nos foyers!
Quoi! des phalanges mercenaires
Terrasseraient nos fiers guerriers!
 Terrasseraient nos fiers guerriers!
Grand Dieu! par des mains enchaînées
Nos fronts sous le joug se ploiraient!
De vils despotes deviendraient
Les maîtres de nos destinées!
 Aux armes, etc.

4.

Tremblez, tyrans, et vous perfides.
L' opprobre de tous les partis:
Tremblez, vos projets parricides
Vont enfin recevoir leur prix?
 Vont enfin recevoir leur prix?
Tout est soldat pour vous combattre,
S'ils tombent, nos jeunes héros,
La terre en produit de nouveaux
Contre vous, tout prêts à se battre!
 Aux armes, etc.

5.

Français, en guerriers magnanimes
Portez ou retenez vos coups,
Epargnez ces tristes victimes
A regret s'armant contre nous.
 A regret s'armant contre nous.
Mais ce despote sanguinaire
Mais les complices de Bouillé,
Tous ces tigres qui sans pitié.
Déchirent le sein de leur mère!
 Aux armes, etc.

6.

AMOUR SACRE de la Patrie,
Conduis, soutiens nos bras vengeurs
Liberté, liberté chérie,
Combats avec tes défenseurs.
 Combats avec tes défenseurs.
Sous nos drapeaux que la victoire
Accoure à tes mâles accents.
Que tes ennemis expirants
Voient ton triomphe et notre gloire!
 Aux armes, etc.

7.

Nous entrerons dans la carrière
Quand nos aînés n'y seront plus
Nous y trouverons leur poussière
Et la trace de leurs vertus!
 Et la trace de leurs vertus!
Bien moins jaloux de leur survivre
Que de partager leur cercueil,
Nous aurons le sublime orgueil
De les venger, au de les suivre!
 Aux armes, etc.

2.

Cóż chce służalczy tłum i zmowy
Ludzi, co zdradę wszędzie ślą,
I łańcuch hańby już gotowy,
Czyjże kark nim skrępować chcą?
 Czyjże kark nim skrępować chcą?

Wstyd nasz, Francuzi, czy czujecie?
Czy wasza krew nie burzy się,
Że tyran wolnych wtłoczyć chce
Pod jarzmo, co niewolnych gniecie?
 Do walki, ludu, stań i t. d.

3.

Co? Stopa obcych najezdników
Ma skalać siedzib naszych próg?
Świeży kwiat naszych wojowników
Ledz ma od miecza podłych sług?
 Ledz ma od miecza podłych sług?

Przebóg! żołdacka dłoń skalana
Ma karki nasze w jarzmo wbić,
A jeśli nam pozwolą żyć.
Maż to być łaską sług tyrana?
 Do walki, ludu, stań i t. d.

4.

Biada despotom, zdrajcom biada,
Zadrżyj, o hańbo naszych dni!
Przez was Ojczyzna kona blada,
A ojcobójstwo woła krwi!
 A ojcobójstwo woła krwi!

Wojaków dość by was wyparli,
A jeśli zginie młodsza brać,
To Francja każe zmarłym wstać,
I z mieczem na was wpadną zmarli.
 Do walki, ludu, stań i t. d.

5.

Ojczyzny miłość niech nas wiedzie.
Jej sprawie miecz poświęćmy swój.
Wolności, stój jak wódz na przedzie
I wiedź obrońców twych na bój!
 I wiedź obrońców twych na bój!

Na głos twój spłynie nam zwycięstwo,
Z wolnością przyjdzie dłonie spleść, —
Wtedy twój trjumf, naszą cześć
Wróg uzna, gdy go zmoże męstwo.
 Do walki, ludu, stań i t. d.

6.

Gdy ojców ciała grób pochłonie.
My wstąpić winniśmy w ich ślad,
I duch rycerski nas owionie.
I wieść nas będzie w nowy świat.
 I wieść nas będzie w nowy świat.

Więc walczyć trzeba i zasłynąć,
By się nie wzdrygnął ojca trup,
Gdy syna włożą w jego grób,
Ha! trzeba zemścić się lub zginąć.
 Do walki, ludu, stań i t. d.

DR MELANJA GRAFCZYŃSKA.

Festival muzyczny w Pradze.

„Libusza“ na scenie „Nar. Divadla“.

II.

Festival międzynarodowej muzyki w Pradze połączonym został z uroczystościami ku czci narodowego patrona muzyki czeskiej, Fryderyka Smetany, którego jubileusz w bieżącym roku przypadający postanowiono uczcić wystawieniem wszystkich arcydzieł tego geniusza romantyzmu. Na pierwszym planie stanęły trzy wielkie opery: „Dalibor“, „Libusza“ i „Sprzedana narzeczona“, następnie cykl sześciu poematów symfonicznych, opisowo obrazujących ojczyznę twórcy p. t. „Moja ojczyzna“, wykonanych na koncercie symfonicznym w „Obecnim Domu“ pod batutą pierwszego dyrygenta Filharmonji praskiej, Wacława Talicha, a następnie opery, jak „Pocałunek“, „Tajemnica“, wpleciono już w program międzyczasowy samego festivalu, rozpoczynając przytem każdy rodzaj koncertu utworem Smetanowym. I tak kwartetem pamiętnikowym „z mojego serca“ uczcił zespół kwartetu czeskiego (Guk, Hoffmann, Harold, Zelenka) jego pamięć, mimo, iż koncert poświęconym był nowoczesnej muzyce, również i introdukcją samych wielkich koncertów symfonicznych stanowił „Carneval à Prague“ tego twórcy muzyki czeskiej, który aczkolwiek w stylu swym nic nie ma wspólnego z założeniem programu festivalowego, jednak wobec całego milieu i pietystycznego wykonania nabierał cech odmiennego, niźli zwykłe przeżycia.

Przybywszy o jeden dzień później, nie widziałam „Dalibora“, ale zato „Libusza“ w swej symbolicznie zmodernizowanej wystawie duże na mnie zrobiła wrażenie. Cztery wielkie odsłony sceniczne poprzedza uwertura orkiestralna przy otwartej scenie i futurystycznej dekoracji wykonana. Dekoracja, rozprowadzona geometrycznie, centralizuje się dookoła ołtarza ofiarnego, z którego płomień potężny wznosi się kilkoma olbrzymimi językami, symbolizując niewygasły znicz miłości ojczyzny, który przepoił całą twórczość i ducha Smetany i spopielił się wraz z jego życiem. Z tego założenia rozprowadzoną też została i dekoracja podczas przedstawienia, pomysłu znakomitego malarza, Kysely, który z uszczerbkiem nawet kolorystyki strojów ludowych sharmonizował wszystkie kostjumy w zasadniczą dominantę biało-złotej barwy, mającej podkreślać ten hieratyczno-cerebralny nastrój opery, jako obrzędu ku czci ojców sprawianego. Nas, którzyśmy przeżyli udostojnienie piękna ludowego w dramatach i legendach Wyspiańskiego, raziła ta monotonja przy olbrzymich masach statystów, gdyż ani dwór dziewiczy Libuszy, ani też poselstwo wysłane do Przemysława, nie posiadało cech narodowych w swych strojach, a ich białe powłóczyste tuniki przedstawiały bezbarwną masę, która nie wpływała na plastyczne ożywienie obrazów. Nawet w samem ułożeniu sytuacyjnem czuć było zdecydowaną tendencję reżysera, który dramat rozwiązywał nie pod kątem prawdy scenicznej, lecz grupował przemawiających bohaterów twarzą do widowni, niby głoszących prawdę swemu narodowi półbogów z zamierzchłych dziedzin przeszłości.

„Libusza“ z ducha czeskiego poczęta i w światowej również literaturze operowej zajmuje poważne miejsce, lecz jej specyficznie narodowy charakter nie pozwolił się jej rozpowszechnić na scenach europejskich w tym stopniu, w jakim się przyjęły pokrewne jej założeniem ideowem i formą dramaty wagnerowskiego „Pierścienia“. Z umiłowania romantycznego przyjęła baśniową fabułę o księżnej Wyszehradu, która, obdarzona darem proroczym, włada rozumnie swym kmiecym ludem. Rozsiani po zalesionym kraju władykowie chętnie poddają się pod rozkazy wieszczki, której mądrość i widzenie przyszłości zapewniają dobrobyt i ład krajowi. Dopiero waśń dwojga kniaziów, której rozstrzygnięcie oparło się o wyrok Libuszy, nadwyrężyła jej autorytet władczy, gdyż niezadowolony, ubliżył powadze królewskiej godności: oto w zapalczywym gniewie zlekceważył jej dostojeństwo, odmawiając słuszności sądowi, który był wydany przez kobietę — Libusza, rozżalona, mimo błagań doradczego zastępu kapłanów, postanawia narzucić narodowi czeskiemu króla i ofiarowuje swą rękę sprawiedliwemu i mądremu władyce Przemysławowi. Odosobniony w swem ciosowem dworzyszczu, Przemysław słynie z pracowitości i dobroci i marzy o idealnej towarzyszce życia, jaką mu się wydaje być księżna Libusza. Jego wzniosłe hymny do słońca, ziemi życiodajnej i jej symbolicznego ujarzmienia w postaci pługa, do miłości ludzkiego serca są apoteozą natury i miłości, kosmicznego wątku przyczynowości, łącząc w sobie dwa pierwiastki: słowiański liryzm i heroizm. Gdy niespodzianie poselstwo od Libuszy głosi mu nieoczekiwane szczęście i królewskie berło, wybiera się na Wyszehrad: trjumfalne przyjęcie kończy się pogodzeniem obu zwaśnionych braci, ukoronowaniem nowego władcy, Przemysława i proroctwem przyszłości dzisiejszej Czech przez samą Libuszę. Najważniejsze zdarzenia z historji czeskiej w miarę jej wizjonerskich słów pojawiają się w obrazach świetlnych, nad głowami olbrzymiego tłumu, zalegającego podnóże i stopnie tronu, który przypomina swymi rozmiarami wejście do świątyni, lecz na jej szczycie w miejsce portyku wznosi się tron Libuszy. Taką jest osnowa scenicznej akcji, która grzeszy brakiem powikłania dramatycznego, lecz Smetana świadomie wybrnął z tej kolizji, urabiając poszczególne sceny na modły epicznych rapsodów, których charakter, reżyserja i kostjumy odpowiednio starały się podkreślić. Przejdźmy do muzycznej strony tejże opery.

Zapatrzony w programową muzykę Liszta, Smetana użył całego nowego aparatu orkiestralnego, wzmożonego o pomysły kolorystyczne Berlioza i czerpiąc hojną dłonią z bogatego skarbca melodji ludowych, stworzył muzykę narodową. Jego stanowisko w muzyce czeskiej możnaby porównać z wypadkową twórczością Moniuszki w Polsce wraz z wielkością zasług Chopinowskich. O ile bowiem stworzył (jak i Moniuszko) operę narodową i pieśń solową, o tyle przewyższa go dorobkiem symfonicznym, który głębokością inwencji dorównuje wszystkim wybitnym symfonikom romantycznym, a i twórczość kameralna stanowi przytem dział osobny. Prócz „Sprzedanej Narzeczonej“ inne opery nie zdobyły sobie sceny europejskiej; w technice zależne od zasady motywów przewodnich Wagnera, naśladują go też w wyborze heroiczno-patetycznych tekstów, w instrumentacji, a nawet dekoracji i kostjumach. Lecz przyjedźmy do Pragi, a wtedy dopiero te udramatyzowane sceny historyczne nabiorą właściwego znaczenia; gdy czar wyniosłych wzgórz, pokrytych bujnymi lasami i szmaragdowymi parkami skojarzy się z urokiem starych, wykwintnych pałaców, których barokowe fasady dostojnym umiarem linji zachwycają przechodnia, a nieprzebrane mnóstwo dużych, jasnych okien gawędzi o ukochaniu słońca i radości życia, gdy dumna Wełtawa, opalizując tysiącami barw w promieniach zachodu śpiewa odwieczną baśń dziejową, a jej wartkie fale z tym samym niezmiennie rytmem przelewają łzy całego narodu, jak i niedole czło-

wieczego serca, a wtedy inaczej zrozumiemy wartość historyczną tego operowego eposu. Za mało ma nerwu dramatycznego jego legendarna osnowa, ale piękno hieratycznego nastroju, partjarchalna powaga i dostojność, odwieczne elementy budzącej się do zorganizowanego tworzenia społeczności, jak pług i berło i to dziecięco szczere, bezpośrednie obcowanie z przyrodą, jak z życiodajną matką, składają się na mistyczny rapsod, który gloryfikuje zamierzchłość Czech, a zarazem w wizjonerskich obrazach przesuwa jego historyczną ewolucję przed oczyma widza.

Dzisiejsza generacja artystów czeskich świadomie jednak odrzuca ten etnograficzny element i wprowadza celowo na jego miejsce realizm intellektualistyczny, podkreślając tem nieśmiertelność ducha jego koncepcji; to sprowadzenie jednak obrazów rodzajowych do wyłącznie abstrakcyjnego założenia dramatu lirycznego w „Libuszy“ pomniejsza ją optycznie, a dla cudzoziemca utrudnia odczucie piękna narodowościowego, któremu scena, jako plastyczne zmartwychwstanie historycznych zdarzeń, jest najwłaściwszym terenem. Wprawdzie słowa wyroczni samej wieszczki i hymny do przyrody, Przemysława, nabierają cech sakralnych, lecz całość przedstawienia traci na tem ujęciu bezsprzecznie. Dyrygował Otokar Ostrcil, dyrektor opery, którego wytrawną ręką prowadzono były wszystkie przedstawienia w „Narodnim Divadle“.

Nowe Wydawnictwa.

F o l i k s D z i u b a n: **„DŹWIĘK“, śpiewnik dla szkół powszechnych.** Kraków 1924.

Nazwisko Szan. Autora znane nam już jest z rozprawek pomieszczanych w naszem piśmie w dziale Związku Nauczycieli śpiewu i muzyki, który w szeregu artykułów odnoszących się do Programu nauczania śpiewu w szkołach powszechnych, dał materjał pierwszorzędny i niezbędny dla każdego nauczyciela. Tak wyczerpującej pracy, jasno i przystępnie przedstawionej dla nauczającego, wydanej drukiem, nie mieliśmy dotychczas. Pierwszy krok w tym kierunku uczynił prof. Dziuban, wiedząc o tem, że system nauczania powinien być uwieczniony drukiem, gdyż wiadomości odebrane z kursów szybko zacierają się w pamięci.

Prof. Dziuban widząc niedomagania przy nauczaniu śpiewu, skreślił na podstawie wieloletniego doświadczenia szereg uwag i wskazówek, lecz te choć są idealnie opracowane, nie mogły w całej rozciągłości znaleźć praktycznego zastosowania z braku odpowiedniego podręcznika, któregoby materjał do ćwiczeń i nauki odpowiadał wskazaniom prof. Dziubana. Niedomagania te usunął autor, wydając wymieniony śpiewniczek dla szkół powszechnych pod tytułem: „D ź w i ę k“.

Śpiewnik „Dźwięk“ podzielił autor na trzy części.
Część I. Teorja muzyki i śpiewu wraz z planem naukowym i wskazówkami metodycznemi.
Część II. Solfegja, czyli ćwiczenia nutowe na głos.
Część III. Pieśni na 1, 2 i 3 głosy.

W części pierwszej zaznajamia autor uczącego się z elementarnemi wiadomościami, poczynając od określenia „C z e m j e s t ś p i e w“? i „J a k i m p o w i n i e n b y ć ś p i e w“? Idąc dalej, zaznajamia autor ze wszystkimi czynnikami śpiewu, opisując co to jest Oddech, Dykcja, Dynamika — czyli cieniowanie, Tempo itp. Po tych wstępnych uwagach przystępuje autor do rozdziału materjału w myśl programu ministerjalnego.

I tak począwszy od klasy I., pierwszych dwóch tygodni nauki (Wrzesień) kontynuuje autor rozkład nauki aż do końca roku szkolnego, dla s i e d m i u klas szkół powszechnych. Na podstawie tego podręcznika, prowadzić może każdy nauczyciel naukę śpiewu systematycznie i programowo, podnosząc zarazem śpiew i umuzykalnienie ucznia na należytą wyżynę.

Część II. zawiera ćwiczenia głosu, w których uczeń stosuje w całej pełni naukę teoretyczną. Część ta jest przygotowaniem techniki głosowej do części III-ciej, w której uczniowie każdej klasy, nawet najniższej znajdują odpowiedni materjał do poprawnego wykonania śpiewu.

Całość śpiewnika obejmuje 180 kilka stronic, ładnego druku i na przyzwoitym papierze i tak pod względem estetyki zewnętrznej, jak i wielkiej wartości materjału zasługuje na jaknajwiększe rozpowszechnienie.

Śpiewnik „D ź w i ę k“ nabywać można w każdej księgarni. — Cena egzemplarza **4 złote.**

Konkurs kompozytorski.

Towarzystwo śpiewu „Harmonja“ w Poznaniu rozpisuje niniejszem konkurs na utwór koncertowy świecki oryginalny (nie przeróbki lub układy) opracowany na chór mieszany „à capella“. Tekst winien być wyjęty wyłącznie z polskiej poezji. Nagrody: a) pierwsza 200 złotych, b) druga 100 złotych, c) pięć odznaczeń. O nagrodę ubiegać się mogą jedynie kompozytorowie polscy. Do partytury należy dołączyć w osobnej kopercie opatrzonej tem samem godłem imię i nazwisko kompozytora i dokładny adres. Termin nadsyłania utworów kończy się z dniem 31 sierpnia 1924 r. Pieśni nagrodzone i odznaczone pozostaną własnością Towarzystwa „Harmonja“. Towarzystwu „Harmonja“ przysługiwać będzie prawo wykonywania pieśni odznaczonych i nagrodzonych oraz pierwszeństwo do nabycia innych nadesłanych pieśni, a o ile kompozytorowie tych ostatnich w terminie dwumiesięcznym po sądzie konkursowym nie zgłoszą się, kopertę z nazwiskami ich Zarząd „Harmonji“ będzie mógł otworzyć. Utwory nagrodzone i odznaczone zostaną wykonane przez Towarzystwo „Harmonja“ w sezonie koncertowym 1924 roku (początek grudnia). W skład sądu konkursowego wchodzą: 1) Dr. Henryk Opieński, dyr. Konserwatorjum muzycznego w Poznaniu; 2) Ks. Dr. Wacław Gieburowski, prof. Konserw. muz. w Poznaniu; 3) Władysław Raczkowski, prof. Konser. muz. w Poznaniu; 4) Jerzy Bojanowski, prof. Konserw. muz. w Poznaniu; 5) Prezes Towarzystwa Śpiewu „Harmonja“ w Poznaniu.

Utwory konkursowe należy nadsyłać pod adresem J. Kaczmarek, prezes Tow. Śpiewu „Harmonja“ w Poznaniu, ul. Wyspiańskiego, I. p.

Konkurs muzyczny.

(Dz. rozkazów M. S. Wojsk. Nr. 5/24, poz. 55).

Muzyka, wykonywana niejednokrotnie podczas uroczystych nabożeństw nie jest muzyką kościelną i przeważnie nieodpowiada wymaganiom liturgji. Dotyczy to także mszy polowych, w czasie których orkiestry wojskowe grywają często przeróbki utworów świeckich, a w najlepszym razie msze wojskowe pozostałe po zaborcach, obce nam swym duchem. Ponieważ w repertuarze polskiej muzyki kościelnej brak utworów odpowiednich dla orkiestr dętych, nie można polecić orkiestrom wojskowym kompozycji o charakterze dostrojonym do po-

ziomu uroczystości i wymagań liturgicznych. To samo dotyczy — może nawet w większym stopniu — mszy żałobnych.

Aby pobudzić w tym kierunku rodzimą twórczość muzyczną i uzyskać utwory wartościowe dla repertuaru oficjalnego orkiestr wojskowych, ogłaszam konkursy na wojskową mszę polową i żałobną na następujących warunkach:

1) Do konkursu mogą stanąć wszyscy muzycy polscy.

2) Na konkurs należy nadsyłać utwory oryginalne, nigdzie dotychczas nie wydane, opracowane zasadniczo na orkiestrę dętą, oraz (ad libitum) chór męski i organ. Skład orkiestry piechoty ogłoszony w Dzienniku Rozkazów M. S. Wojsk. 29/22, poz. 425 zał. Nr. 2.

3) Dopuszczalne jest również nadsyłanie niezinstrumentowanych wyciągów fortepianowych, których zinstrumentowanie w razie nagrodzenia przeprowadzi M. S. Wojs.

4) Utwory należy nadsyłać anonimowo w kopercie, zaopatrzonej godłem oraz napisem „Konkurs na mszę uroczystą (żałobną)“ wraz z kopertą zapieczętowaną, zawierającą nazwisko i adres autora. Prace należy nadsyłać do Departamentu I. Piechoty M. S. Wojsk. w Warszawie.

5) Ilość i układ części winny odpowiadać wymaganiom liturgji. Pożądanem jest osnucie mszy na tematach polskich, a nawet zastosowanie polskich pieśni kościelnych. Czas trwania wykonania każdej z mszy — od 30 do 45 minut.

6) Jury, którego skład zostanie dodatkowo ogłoszony, przyzna dwie nagrody:

a) 500 zł. autorowi najlepszej mszy polowej;

b) 500 zł. autorowi najlepszej mszy żałobnej.

Utwory nagrodzone stają się własnością M. S. Wojsk. i zostaną ogłoszone drukiem w wydawnictwie repertuaru oficjalnego orkiestr wojskowych.

Utwór nagrodzony, a przedłożony w wyciągu fortepianowym, musi nadawać się fakturą do zinstrumentowania na orkiestrę dętą, przyczem koszta zinstrumentowania zostaną pokryte z przyznanej nagrody.

W razie niezakwalifikowania do nagrody jednego z przedłożonych utworów, termin konkursu może być przedłużony, względnie jury zadecyduje, czy który z utworów nadaje się do repertuaru oficjalnego M. S. W., które wówczas przeprowadzi zakup dzieła od autora.

7) Ostateczny termin nadsyłania utworów konkursowych: 1 października 1924 r., odebranie nagród w dwa miesiące po ogłoszeniu wyników konkursu.

Pieśni ludowe w opracowaniu harm. Stanisława Lipskiego.

Piosnka ułańska.



2. Jak to miło, jak to ładnie,
Kiedy ułan z konia spadnie:
Koledzy go nie ratują,
Jeszcze końmi potratują.

3. Trąbka woła: tra - ta - ta - ta,
Nie masz ojca, ani brata,
Ni żadnego przyjaciela,
Oprócz Boga Zbawiciela.

Do kogo należy nauczanie i prowadzenie orkiestr parafjalnych?

W ostatnich miesiącach okazało się zapotrzebowanie organistów, umiejących prowadzić orkiestry dęte lub smyczkowe. Powodem tego był pewien ruch niektórych komitetów parafialnych, zmierzający do przywrócenia tradycji istnienia zespołów orkiestr parafialnych, któreby prócz czynności przy uroczystościach kościelnych, służyły parafji ku rozweseleniu i godziwej rozrywce.

Istniejące do niedawna orkiestry, przerzedziła wojna lub śmierć członków, nowych zaś nie zdołano wyuczyć, bo warunki życiowe i materjalne utrudniały niejednokrotnie nawet najlepsze poczynania w tym kierunku.

Brak własnej orkiestry, odczuwał lud dotkliwie, albowiem był do niej z dawien dawna przyzwyczajony i z nią jakby zżyty. Monotonność życia na wsi przerywała zazwyczaj orkiestra i zadawalała muzykalne poczucie ludu, a pozatem gdzie istniał zespół orkiestralny, chronił niejednokrotnie tak wykonawców, jak i słuchaczy od niegodziwych zajęć lub niewłaściwych rozrywek.

Kiedy lud parafialny, po czasie zastoju i bezczynności przyszedł do przekonania, że bez tego czynnika obejść się nie może, przy pomocy Księży Proboszczów, począł organizować na nowo tak zespoły orkiestralne, jak i muzykę i śpiew w kościele.

Ale dobre chęci napotykać poczęły na pewne nieprzewidziane dotychczas przeszkody i trudności, bo chociaż warunki materjalne dopisywały, okazał się brak ludzi, którzyby potrafili zadaniu nauczania i kierownictwa odpowiedzieć. Chodziło o to, aby organista kandydujący na posadę, umiał nietylko wykonywać muzykę kościelną, ale aby umiał zorganizować i prowadzić orkiestrę dętą lub smyczkową. Niestety, zapotrzebowanie to, zastało kandydatów organistowskich zupełnie nieprzygotowanych, ogłaszano wolne i dobrze płatne posady w dziennikach i nie zgłaszał się nikt na nie, któryby temu zadaniu mógł podołać.

Z powyższego okazuje się, że dzisiejsze wykształcenie organistów okazuje się niedostateczne, z wyjątkiem Salezjańskiej szkoły organistów, nigdzie dotychczas nie wprowadzono w program wykształcenia organistów obowiązkowej gry na instrumentach. Że organiści powinni posiadać znajomość gry na instrumentach, świadczy nie tylko obecne zapotrzebowanie, ale choćby jako rodzaj pobocznego zajęcia, które nie jest żadną nowością w tym zawodzie, gdyż dawniejsi organiści pod tym względem byli odpowiednio wyszkoleni i z tego tytułu czerpali fundusze na potrzeby życiowe.

Akta kapituły włocławskiej, wydane w „Szkicu historycznym" tejże kapituły przez Ks. Stanisława Chodyńskiego, podają w tej kwestji następujące dane:

W roku 1660 objął obowiązki organisty w katedrze włocławskiej niejaki Jan Lubocki, a że w tym czasie istniała już muzyka przy katedrze, zatem brał w niej udział, i z tego też źródła miał rocznie zł. 40, obok zwykłej pensji z czynszów biskupich wypłacanej. Odmówił mu tej ostatniej starosta zamku biskupiego w r. 1662, pod pozorem, że organista bierze pensją z funduszów muzyki. Kapituła jednak nie podzieliła tego zdania, trzymając się stale zasady, że za małą płacę nie można utrzymać dobrego organisty, na którym głównie siła muzyki spoczywa. Udzieliła mu zatem ze swoich dochodów tymczasem zł. 35, a potem wypłaciła całą pensję, bo rachunki jej z r. 1662 pokazują, że na ten cel wydała zł. 140 i nadto odniosła się do biskupa. Przychodząc też w pomoc organistom, dawała im większe odtąd zasiłki i hojniejsze datki na kolędę, w ilości 10, 15 lub 17 zł. Wynajęto także stałego kalkancistę r. 1685, któremu wyznaczono pensję zł. 16, powiększoną potem na zł. 24, a od r. 1730 na zł. 40 i jeden bochenek chleba tygodniowo. Na prośbę kapituły biskup Florjan Czartoryski dał Lubockiemu i żonie jego Krystynie na dożywocie wójtostwo w Woli Wienieckiej, Wolica-mała lub Wólka zwane, które Krystyna po śmierci męża r. 1685, odstąpiła Marcinowi Sulińskiemu, dyrektorowi chóru muzycznego w katedrze. (Vol. 224 f. 113). Pod koniec życia Lubocki, czas dłuższy chorując, otrzymywał od kapituły wsparcia na leczenie się, raz zł. 40, potem zł. 10, a nadto opłaciła ona zastępcę, organistę z Rzeczycy, dając mu zł. 9; wreszcie r. 1684 na pogrzeb jego dała złp. 30. Mieszkanie mieli organiści w domach kapituły, a jeśli te były zajęte, najmowała im od wikarjuszów.

W innem miejscu tych samych aktów kapitulnych znajdujemy następującą notatkę:

Postarano się o uzdolnionego organistę, którym był Piotr Kaszubowski, razem dyrektor orkiestry katedralnej, dla tego wydano mu instrumenty muzyczne. Objął obowiązki te w sierpniu 1809 r. z pensją zł. 400, do której w roku następnym dołożono mu zł. 40. Kaszubowski okazał się pilnym i gorliwym w podniesieniu muzyki. Kapituła wynagradzając jego cnoty r. 1810 dała mu zł. 500, bo i organ nadpsuty naprawił. Zasługując się ciągle swoją pracą sumienną, dostał w r. 1815 gratyfikację złp. 125, a w dwa lata potem otrzymał od kapituły dom z ogrodem na ulicy Cygance pod Nr. 160 położony dla siebie i swej rodziny, prawem emfyteutycznem na lat 40, czyli do roku 1857, z obowiązkiem jedynie ponoszenia podatków; gdyby zaś przed tym czasem opuścił obowiązki swoje przy kościele, miał płacić kapitule czynsz roczny 6 talarów. Zacny ten człowiek umarł 1819 r., licząc zaledwie lat 39. Ceniąc zasługi jego dla muzyki, towarzysze orkiestry położyli na organach napis olejno malowany w tych słowach: „Die 13 Januarii anno 1819 desiit vivere honoratus Petrus Kaszubowski Organarius Cath. Vlad. vir arte in musicali perfectissimus, aetatis suae annorum 39, pro cuius anima pie lector precare Ave Maria".

W miejscu, gdzie traktują kroniki o obowiązkach organisty, znajdujemy uwagę:

Niegdyś ważnem zajęciem organistów było uczenie chłopców muzyki, t. j. gry na instrumentach, a często i śpiewu, za co w latach od r. 1670 do 1700 pobierali od kapituły zapłatę zł. 15 na kwartał. Zdolniejszych tylko uczniów wyznaczono do gry organowej, której ćwiczenia odbywały się na pozytywie, jak to czytamy w kronikach pod r. 1676.

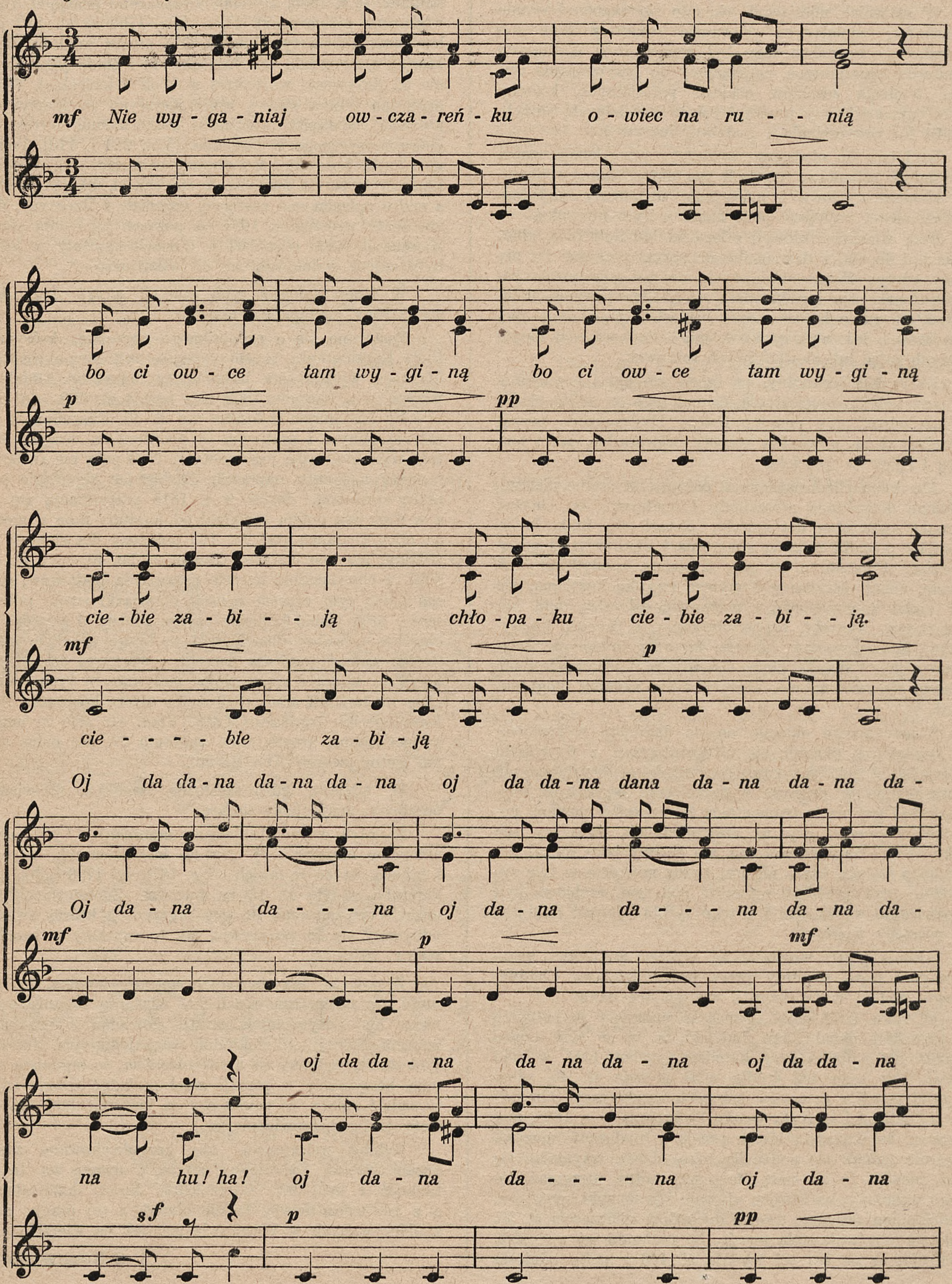
Z powyżej przytoczonych notatek wynika, że znajomość gry na instrumentach jest właściwą organiście i ten chcąc być pożytecznym parafji, powinien z działem gry instrumentalnej być dokładnie zaznajomionym. Jeżeli dotychczas spotykamy się z twierdzeniem, że organista chcąc mieć utrzymanie w parafji musi posiadać drugie zajęcie, to sądzić należy, że nauka gry na instrumentach dla organisty jest najodpowiedniejszą.

Byłoby wskazanem, aby rozpolitykowane zarządy organistowskie baczniejszą zwróciły uwagę na tę okoliczność i urządzały odpowiednie kursa dokształcające, a z pewnością lepszy będzie skutek z tej pracy, aniżeli z obiecywanych w Warszawie gruszek na wierzbie.

Z Kongresówki.

Owczarek.

Żywo w tempie mazurka. *Mel. ludowa — harm. Fr. Konior.*





2. Po borowiu gnał owczarek, Po borowiu gnał,
Są tu jego podkóweczki, Są tu jego podkóweczki,
Tęgi owczarek da da na, Tęgi owczarek. Oj da da na i td.

Z pamiętnika młodego muzykanta.

...Co za wydarzenie! Spałem *dolce*. Wstałem *allegro ma non troppo*, ubrałem się *poco a poco* i wszedłem *allegretto* do pokoju jadalnego, gdzie przybyłem właśnie *a tempo*, gdy moja żonusia *andante grazioso* nalewała kawę. *Con sentimento* zapytałem jej jak spała: ona zaś podziękowała mi *molto vivo* swym *cantabile głosem*, patrząc przytem *expressivo* ślicznemi niebieskiemi ślepkami. Nagle słyszę — z początku *pianissimo*, potem *piano*, wreszcie *crescendo* i *forte* — dzwoni ktoś do drzwi. Służąca otwiera i *maestoso* wkracza do przedpokoju jakiś jegomość. Słyszę, jak *con tutta forze* domaga się widzenia ze mną. Podnoszę się *ritardando*, otwieram drzwi *adagio* i *largo* wchodzę do przedpokoju. Tam — cała symfonja. Janek muzykant w swej własnej osobie. Rozpoczyna się *recitativo:* z początku *rallentando* — potem coraz bardziej *stringendo* dopominać o ratę. Ja oświadczam *risoluto*, że nie mam ani feniga. On staje się *furioso*. Więc chwytam *fortissimo* za kark i zrzucam go *con strepi* ze *scala*.. Całkiem nieprzyjemne intermezzo...

Od Wydawnictwa. Ponieważ wielu z PP. Abonentów odmawia zapłaty za pobrane w pierwszym półroczu Nra naszego pisma, zmuszeni jesteśmy, wszystkim, którzy nie uiścili abonamentu na następne półrocze, wstrzymać dalszą wysyłkę.

Wydawca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. Drukarnia „Głosu Narodu w Krakowie“.